

# CLAROSCUROS DE GUERRA JUNTO A UN VETERANO: GOYA Y *LA HORA DE LOS VALIENTES*

**Mónica Barrientos Bueno**

Universidad de Sevilla

Antonio Mercero, quien no se prodiga demasiado en el cine, aporta su visión del héroe anónimo y ordinario encarnado por un celador del Museo del Prado. Se trata de un anarquista ingenuo en el entorno de la Guerra Civil, ubicado concretamente en el sitio de Madrid entre noviembre de 1936 y abril de 1939 y protector de un cuadro «olvidado». Éstos son los ingredientes básicos de *La hora de los valientes* (1998)<sup>1</sup>. No conviene obviar las referencias en las que se inspira la historia: desde el traslado real de las obras de arte del citado museo con destino a Valencia<sup>2</sup> para protegerlas de los bombardeos<sup>3</sup>, hasta las fotografías realizadas por Robert Capa<sup>4</sup>,

---

1 El título del film le vino al director «inspirado por el recuerdo de las arengas radiofónicas con las que se alentaba a la población madrileña sitiada en el invierno de 1938» (Galán, 2003: 40). Antonio Mercero no es ajeno al tema, habiéndose interesado por la Guerra Civil en dos trabajos anteriores: *La guerra de papá* (1977) y *Espérame en el cielo* (1987).

2 De esta manera siguieron al gobierno republicano. Antonio Mercero reconoce que una de las fuentes que inspiraron la historia fueron las memorias de Manuel Azaña, concretamente las palabras respecto a la evacuación del Museo del Prado, aportando además una idea propia a partir de la pregunta ¿qué hubiera sucedido si con las prisas del traslado se hubieran olvidado de una obra y un celador la hubiese recogido al empezar a caer las bombas, resguardándola bajo su guardapolvos? De esta forma el director y Horacio Valcárcel comenzaron a desarrollar la trama argumental (Sartori, 1998:55; Conquero, 1998:10).

3 La aviación nacional bombardeó los principales barrios de la capital y algunos de sus edificios emblemáticos. El Museo del Prado sufrió el ataque de artefactos incendiarios el 16 de noviembre de 1936, entre las diecinueve y veinte horas. Afectó a la techumbre y al lugar donde se resguardaban, en las cercanías, las obras más valiosas. Gracias a las medidas antiincendios, las consecuencias fueron mínimas, únicamente se rompieron cristales en ventanas, galerías y lucernarios (Barrentxea, 2004:104; Villalba, 2003:3; Colorado, 2003:25).

4 El director reconoce que gran parte del diseño de producción, al cargo del cual estaba Gil Parrondo, se inspiró en las instantáneas de Capa, especialmente en relación al estado en el que se encontraba el museo al comienzo de la guerra y los interiores de las estaciones del suburbano durante los bombardeos: «El metro que sale en la película es una reconstrucción fidedigna de Capa, y ese *travelling* que hago del metro es lo que era Madrid en aquella época, el Madrid asediado; ves allí a toda la gente con los colchones, con el *camping gas*.. todos los que venían evacuando vivían en el metro» (Conquero, 1998:11).

pasando incluso por la pieza teatral de Rafael Alberti *Noche de guerra en el Museo del Prado* donde tienen una especial relevancia tanto Goya como sus obras<sup>5</sup>.

*La hora de los valientes* es, ante todo, una fábula dramática en un Madrid desgarrado por las bombas, el hambre y la desesperación. Pero el telón de fondo es un hecho histórico que todavía suscita controversias: el traslado de los cuadros del Museo del Prado a Valencia primeramente y, después, a Figueras y Ginebra. Ya de por sí este periplo es toda una película; mejor dicho, un documental. Aunque Mercero y Horacio Valcárcel no querían realizar un documental histórico sino un film de ficción. Por eso Mercero se inventó una fábula (Ibarrola, 2000: 73).

En el film, la escena del desalojo del Prado juega con un sobrecogedor silencio que acompaña al embalaje y traslado de las pinturas, así se pasean ya descolgadas por las salas *Las Meninas* de Velázquez y *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya. El museo, cuyas paredes se van desnudando, representa la perfección del arte en tiempos de guerra, un elemento que hay que preservar y salvar por encima del desastre, del derramamiento de sangre; en palabras de Manuel Azaña, la pinacoteca «es más importante que la Monarquía y la República juntas» (Colorado, 2003:22)<sup>6</sup>. El autorretrato rescatado por Manuel (Gabino Diego), el protagonista, cumple así una función metonímica al mantener presente esta idea en lo que queda de metraje cuando el resto de cuadros ya está en Valencia; de esta forma, se plantea el juego entre la belleza atemporal y eterna del arte frente a la violencia, el odio y los arrebatos de todo tipo en momentos de encarnizada lucha.

Antonio Mercero realiza una labor de equilibrio histórico: huye de la habitual manipulación de los acontecimientos de una contienda bélica, presente en muchas interpretaciones de los mismos<sup>7</sup>; evita enclaustrar sus protagonistas en la maniquea clasificación de buenos y malos, dividiendo entre lo blanco y lo negro en esta historia de la retaguardia<sup>8</sup>. En *La hora de los valientes* la frontera no está tan delimitada, casi se difumina: los tonos grises son como fue esta guerra y como lo son todas. El director opta por el claroscuro, donde es posible una amplia gama de gradaciones cromáticas en las que se establecen cómoda y naturalmente sus personajes. Los crímenes se produjeron en ambos bandos. Antonio Mercero no juzga a nadie sino que presenta las razones que tienen unos y otros para actuar de la forma en que

---

5 La obra, escrita por Alberti en el exilio, se centra en la pinacoteca como recordado paraíso. El protagonismo de Goya en la pieza es debido a una similitud entre la serie de grabados de «Los desastres de la guerra» y la Guerra Civil, con un uso plástico de éstos en el texto teatral. En definitiva, «la obra de Goya es el gran sustentador pictórico de *Noche de guerra en el Museo del Prado*» (Torres Nebrera, 2003:29), como también sucede con el autorretrato del pintor en *La hora de los valientes*.

6 Como reza también el rótulo del epílogo del film. Precisamente, en relación con ello, el museo será el lugar donde Manuel y Carmen, una vez casados, se amen por primera vez alejados de la guerra y al abrigo del edificio que simboliza, en un duro contraste, la belleza.

7 «Dada la inevitable tendencia a decantarse por uno de los dos bandos experimentada por el tratamiento cinematográfico de la Guerra Civil española dentro y fuera de nuestras fronteras, resulta ciertamente difícil encontrar la manera de desarrollar una nueva visión del conflicto para el cine» (Payán, 2005: 99).

8 En este sentido, es posible establecer relaciones entre el film de Mercero y *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002); ambas son reflexiones sobre la tragedia de la guerra, la primera ambientada en zona republicana y la segunda en nacional.

lo hacen<sup>9</sup>. De hecho, demostrando este balance, obsérvese cómo la conservación del autorretrato en el que se implica mística e íntimamente Manuel contagia su inmediato entorno, circunstancia que podría haberse traspuesto al otro bando a propósito de cualquier pieza de carácter religioso, por ejemplo, tal y como la película deja entrever. Algunos historiadores especialistas en la época han considerado, a propósito de *La hora de los valientes* y esta cualidad que la diferencia del conjunto filmográfico que acomete la contienda civil, «este film de Mercero como el que reunía las características más redondas para abordar un tema tan susceptible a críticas feroces, de forma equilibrada y emotiva y que, de todos ellos (*Fiesta, Libertarias* y *Tierra y libertad*), el que más ha logrado acercarse a ese objetivo» (Barrenetxea, 2004:92). Su manifiesta ponderación no queda aquí, sino que realiza un ejercicio de memoria histórica, abarca matices de la guerra y del momento hasta ahora no recordados:

Destaca como una de las mejores, si no la mejor, película española reciente sobre la Guerra Civil, desde el punto de vista histórico. Y no tanto por sus valores cinematográficos [...] Sin dejar de mostrar su crítica a la guerra y a los militares sublevados, el director hace pasar por el filme [...] casi todos los aspectos de la vida cotidiana del Madrid en guerra [...] con una visión objetiva acerca de la brutal persecución religiosa<sup>10</sup> que tuvo lugar en el bando republicano, tantas veces minusvalorada por cierta historiografía y casi siempre olvidada por el cine de la democracia (Pablo, 2005:40-41).

Esta imparcialidad demostrada por el director se expresa a otro nivel: a través de la simpatía por su héroe ordinario, un joven anarquista, a pesar de que precisamente también fueron de esta ideología quienes fusilaron a su padre durante la guerra. Su respuesta, ante la sorpresa de todos por esta elección conciliadora, fue que «el tiempo cura las heridas» (Galán, 2003:40). A su vez señalaba que, de entre todos los grupos integrantes del bando republicano, escogió a los anarquistas porque eran más idealistas, encajando así con el principal rasgo del carácter de Manuel al que se suma una gran dosis de ingenuidad.

Manuel, Carmen (Leonor Watling), Flora (Adriana Ozores), Melquíades (Luis Cuenca) y el resto de personajes viven los efectos de la contienda en la retaguardia. Antonio Mercero se centra así —con un enfoque realista y humanista a la vez— en cómo sobrevivir se puede convertir en un auténtico arte (en contraposición al Goya que esconden en la casa, símbolo del arte convencional e institucionalizado) cuando la comida es escasa y hay que esperar largas colas de racionamiento en un entorno dominado por el mercado negro y los oportunistas. En una memorable escena el hambre les obliga a consumir las barras de pan lanzadas por aviones franquistas. Aunque la radio dice que están envenenadas, el abuelo Melquíades les arranca el mendrugo de la boca para acabar dándole también un mordisco. En otro momento, para salvar las esperas en los locales de racionamiento y obtener más alimentos, Carmen simula un embarazo y es descubierta por la miliciana que está al frente de la distribución. La

9 En la presentación de la película, entre las muchas cuestiones que al director le interesaba señalar, apunta que «otro de los asuntos que me han preocupado ha sido el de procurar cierta ecuanimidad con ambos bandos, en el sentido de que las guerras no respetan el arte ni la belleza» (Caparrós Lera, 2005: 116).

10 Ello es visto a través del profesor Miralles (Juan José Otegui), quien esconde a un sacerdote en su casa; al ser descubierto sufre las represalias de las milicias republicanas.



difícil situación hace mella en Flora que, muy a su pesar, cambia las botas de su difunto esposo por garbanzos con los que llenar el estómago<sup>11</sup>. Sobrevivir en la retaguardia también tiene instantes en los que el sonido de las bombas impide dormir a lo largo de la noche y tragedias como la muerte de Pepito (Javier González) al jugar con un artefacto que no ha explotado. Sin embargo, es una guerra en la que además de sufrir también se vive: es posible enamorarse, casarse, tener un hijo, reír y bailar bajo un cielo sembrado de bombarderos.

Por otra parte, la primacía del instinto de supervivencia aparece contrapuesto al dilema moral de Manuel en su intento de devolver el lienzo a sus legítimos propietarios, llegando incluso a matar cuando Lucas<sup>12</sup> (Héctor Colomé) se lo arrebató durante la celebración de su enlace con Carmen<sup>13</sup>. Al descubrir su venta a Heliodoro (José María Pou), propietario de una casa de antigüedades, no duda en acuchillarlo para recuperarlo. En otra ocasión el protagonista y su abuelo deciden entregárselo a la Junta del Tesoro Artístico. Los milicianos a cargo de la sede responden frívolamente a sus intenciones en manifiesta disparidad con el espíritu de Manuel, más preocupado por la integridad de la pintura que por su propia vida cuando una bomba cae en las inmediaciones: «resultan ser los contrastes de una áspera realidad, en la que lo único que queda claro es que cada cual pugna por sus intereses de manera egoísta y cínica» (Barrenetxea, 2004:116). Manuel se convierte desde el principio en salvador y protector del lienzo al descubrirlo olvidado en una sala del Prado entre sacos terreros; gane quien gane la contienda lo devolverá al terminar ésta, señalando su deseo de ver a Goya en su propia casa, sin descansar hasta conseguirlo. Por ello rechaza las ideas de Flora, quien sugiere venderlo para conseguir dinero pudiendo así marcharse y las de Melquíades, partidario de construir escuelas y bibliotecas para los hijos de los anarquistas con las ganancias obtenidas de su venta. Su espíritu, incorruptible ante semejantes propuestas, únicamente acierta a exclamar cuando es rescatado bajo los escombros entre los que ha quedado atrapado<sup>14</sup> con el lienzo abrazado a su pecho: «¡Lo he salvado!». El autorretrato, en su enclaustramiento en casa de Manuel, conoce varios escondites para evitar su expolio: el interior de un ropero, el cabecero de la cuna donde duerme el hijo de la joven pareja e incluso a vista de todos, como ocurre durante un concienzudo registro donde la obra, colgada en la pared, no llama la atención de los milicianos, uno de los cuales tan sólo pregunta al observarlo de quién se trata, a lo que Melquíades responde que es «mi tío Paco de Zaragoza».

---

11 Flora acude a una referencia cinematográfica para explicar su resolución ante su hijo Pepito: «Bueno en el cine sí, recuerdo ahora que en una película que vimos tu padre y yo, Charlot se comía las botas, les echaba sal y se comía los cordones como si fuesen fideos y hasta rechupeteaba los clavos. ¿Y sabes lo que yo te digo? Que a partir de ahora en esta casa vamos a hacer lo mismo, nos vamos a comer las botas de tu padre».

12 Representa al oportunista en tiempos de guerra que acopia artículos de primera necesidad, aprovechándose de su posición en el mercado negro y siempre atento a los movimientos de Manuel, Flora, Melquíades y el resto de residentes de la pensión con el propósito de delatarles. Conoce la existencia del lienzo de Goya al haberlo visto a través del tragaluz mientras espiaba al joven protagonista en su habitación.

13 Precisamente, el momento del robo coincide con el regalo de bodas que Manuel le hace a Carmen: visitar el Prado, donde ella nunca ha estado. Pasean por la sala donde estaban colgados dos obras de Goya, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo*, mostrándole el vacío donde se ubicaba el autorretrato que custodian.

14 Al sufrir el estallido de una bomba en las proximidades de la Junta del Tesoro Artístico, como acabamos de comentar en anteriores líneas.

La obra salvada por Manuel y protegida de cualquier adversidad es el *Autorretrato* de Goya (1815)<sup>15</sup>. Sus pequeñas dimensiones, 46 x 35 cm., favorecen sus posibilidades de ser escondido en una humilde casa sin levantar sospechas y, por ende, el argumento; es decir, que sea factible un descuido de este tipo. Por lo tanto, es creíble narrativamente, aunque a nivel estrictamente histórico su «olvido» sea ficticio. Entre los retratos del pintor de Fuendetodos destaca por transmitir una imagen más cercana, cotidiana e íntima del artista en su vejez. Se aleja de los habituales ante el caballete, pues ha desaparecido la mirada hacia el espejo –común en muchas obras de este género por la necesidad de contemplar su semblante para ejecutarlas–; en su lugar el artista mira al destinatario del cuadro. De esta forma, Goya contempla con sus ojos ya centenarios el transcurrir de otra contienda de la que también va a ser testigo de forma metafórica a través de su autorretrato, al igual que «verá» la difícil vida de la familia de Manuel junto al fusilamiento final de su guardián y conservador. El retrato se convierte en espacio simbólico a dos niveles. Por una parte, el artista y su mirada representan una contienda anterior igualmente sangrienta, la Guerra de la Independencia (1808-1914), con la que el film establece paralelismos respecto a la Guerra Civil. En palabras de Antonio Mercero, «él fue testigo de los horrores de la Guerra de la Independencia. Y quise, de alguna manera, que se convirtiera, de nuevo, en testigo de otra lucha. De hecho, en su cuadro *Duelo a garrotazos*, Goya anticipó premonitoriamente la Guerra Civil» (Sartori, 1998:55). Los lienzos trasladados por las circunstancias bélicas, y en concreto el autorretrato, sufren la contienda como el resto de personajes. Al respecto, el profesor Miralles, en la explanada del museo cuando se cargan los camiones, se expresa amargamente con una metáfora: «a mí me asusta la aventura que van a correr todas estas obras, parece como si a Velázquez y a Goya, a todos los maestros del Prado les hubiera tocado estar con nosotros para mandarles al frente».

Goya, como veterano testigo, sabe que las lecciones del pasado tienen un sabor amargo cuando se comprueba que no se aprende de ellas, repitiéndose de nuevo la Historia. A pesar del paso del tiempo, las luchas entre los hombres no han cambiado, incluso han ganado crudeza. En el final de la película, con la guerra ya concluida tras morir Pepito y volver Manuel del frente, Lucas regresa con milicianos falangistas: hace un registro de la pensión, busca al joven para acusarle del asesinato de Heliodoro y por expolio del Patrimonio Nacional, aunque principalmente acude por el cuadro. Manuel escapa con él y corre hasta el Museo del Prado, colgándolo en el lugar que ocupaba (ve cumplido su deseo inicial: «¡Ya estás en casa, compañero!»). Llegan Lucas y sus acompañantes, los cuales lo acibillan a disparos en una evidente puesta en escena a modo de *tableau vivant*<sup>16</sup> en relación al lienzo de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*: Manuel viste camisa de un blanco vibrante iluminada por las linternas, arrodillado, alza los brazos al cielo y grita antes de morir «¡Viva la libertad!». Goya,

15 Adquirido en 1872 por el Museo del Prado (número de catálogo P00723), actualmente no forma parte de la colección en exposición permanente.

16 También conocido como «efecto cuadro» o «cuadro viviente». Consiste en la puesta en escena de una obra pictórica por parte de los personajes del filme. Su finalidad es conducir a la autorreflexión sobre la representación visual, el lenguaje cinematográfico en oposición al pictórico (contrasta sus respectivas coordenadas espacio-temporales) suspendiendo durante unos instantes el discurrir temporal. Su presencia en el cine clásico se caracteriza por no interrumpir la narración sino estar al servicio de ésta mientras que en las manifestaciones cinematográficas alternativas busca sorprender al espectador con su aparición inesperada, se presenta de forma visible un deliberado paréntesis del tiempo cinematográfico a la vez que nos aparta del espacio narrativo.

metonímicamente presente a través de su autorretrato, representa los valores universales de la belleza, el arte y el respeto social frente al fanatismo. De esta forma, el cuadro comienza siendo un genuino *MacGuffin* para progresar hasta el protagonismo absoluto junto al propio Manuel, quien le interpela en numerosas ocasiones, junto a Melquíades, bajo un amistoso y entrañable «compañero». «Goya representará en esencia esos valores de libertad y de universalidad que, por desgracia, fueron maltratados por la violencia de la guerra, lo que lleva a reflexionar sobre el sinsentido del conflicto» (Barrenetxea, 2004:103).

Con *La hora de los valientes* Antonio Mercero se adentra en el pantanoso tema del tratamiento cinematográfico de la Guerra Civil; equilibra la balanza entre los bandos beligerantes y trasciende, a través del protagonista, Manuel, y del propio Goya materializado a través de su retrato, hacia lo netamente humano en un contexto tan adverso como el que viven. En este sentido, se exaltan valores que no son ni republicanos ni nacionales sino universales, los cuales están por encima de fanatismos y diferencias ideológicas:

La contienda [...] fue un profundo cisma de extrema violencia en la convivencia de una sociedad atravesada por múltiples líneas de fractura interna, con todos sus componentes heteróclitos de heroísmo y cobardía, tragedia y entusiasmo, cálculo racional e improvisación sentimental. En mayor o menor medida, en *La hora de los valientes* se han perfilado la mayoría de estos rasgos, lo cual inclina a pensar en las enormes posibilidades del cine a la hora de encarar la reflexión social acerca de un pasado tan susceptible de polémicas, la Guerra Civil, en ente emotivo y sincero cuadro que es capaz de relatarnos Antonio Mercero (Barrenetxea, 2004: 123).

Como categóricamente señala Antonio Mercero, «no me importa en absoluto reconocer que lo que busco en una película es emocionar. Creo que a las ideas hay que llegar a través de las emociones [...] En la película las emociones sirven para que la gente vaya comprendiendo el dolor humano, lo terrible que es una guerra» (Conquero, 1998:10). Con *La hora de los valientes* estamos ante un ejercicio cinematográfico cuya historia se localiza en la contienda civil desde la retaguardia, pero no es un film bélico. Su esencia hunde sus raíces en cuestiones que van más allá. En este sentido, el autorretrato de Goya aporta un simbolismo: son el arte, la belleza y la vida las que íntimamente interesan frente a un tiempo en el que éstas no son consideradas en un mundo dominado por el horror, la sangre y la violencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (2003), *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor (2004), «*La hora de los valientes* (1998), de Antonio Mercero como reflexión histórica sobre la Guerra Civil», *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, nº 21, pp. 91-123.
- CAPARRÓS LERA, José M<sup>a</sup> (2005), *La Pantalla Popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2003), «Bombardeo, éxodo y exilio del Museo del Prado», *Descubrir el arte*, nº 53, pp. 20-28.



- CONQUERO, Dolores, (1998) «'Hay que llegar a las ideas a través de las emociones'. Antonio Mercero vuelve al cine con *La hora de los valientes*», *El País*, 20-XII-1998.
- GALÁN, Diego (2003), «*La hora de los valientes*», *El País*, 10-V-2003.
- GARRIDO, Carmen (2003), «Las heridas de la contienda», *Descubrir el arte*, nº 53, pp. 30-34.
- IBARROLA, Alonso (2000), «*La hora de los valientes*. Fábula dramática de Antonio Mercero», *Nickel Odeon*, nº 19, pp. 72-75.
- PABLO, Santiago de (2005), «Memoria e imagen de la Guerra Civil en el cine español de la democracia», *Cuadernos Canela*, nº 16, pp. 33-43.
- PAYÁN, Javier Juan (2005), *Las cien mejores películas sobre la Guerra Civil española*, Madrid, Capitel.
- PLAZA, Carlos J., REBORDINOS, José Luis (coord.) (2001), *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Caja Vital Kutxa.
- SARTORI, Beatrice (1998), «Narrar la Guerra Civil es un deber personal, moral e histórico», *El Mundo*, 2-XII-1998.
- TORRES, Augusto M. (1998), «Brillante homenaje al Prado. Una tragicomedia desarrollada en Madrid durante los años de la guerra», *El País*, 20-XII-1998.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2003), Int. a Rafael Alberti (2003:5-131).
- VALCÁRCEL, Isabel; IBARROLA, Alonso (2000), «*La hora de los valientes*. Diario de rodaje (extracto)», *Nickel Odeon*, nº 19, pp. 76-85.
- VILLALBA, Javier, (2003), «Bombas en el Prado. Homenaje a los que salvaron nuestra gran pinacoteca», *Descubrir el arte*, nº 53, p. 3.

